Yves Bonnefoy

Poésie et photographie



Galilée

Yves Bonnefoy

Poésie et photographie



Éditions Galilée

L'ÉDITION ORIGINALE DE *POÉSIE ET PHOTOGRAPHIE* A ÉTÉ TIRÉE À 52 EXEMPLAIRES EN GRANDES MARGES SUR VERGÉ IVOIRE DES PAPETERIES DE VIZILLE, SIGNÉS ET NUMÉROTÉS : 40 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS DE 1 À 40, DONT LES 15 PREMIERS SONT ENRICHIS D'UNE PAGE AUTOGRAPHE D'YVES BONNEFOY, 8 EXEMPLAIRES RÉSERVÉS À L'AUTEUR MARQUÉS DE A À H, ET 4 EXEMPLAIRES HORS-COMMERCE, MARQUÉS DE H.-C. I À H.-C. IV.

ISBN 978-2-7186-0910-2 ISSN 0223-7083

www.editions-galilee.fr

I

« Poésie et photographie : Daguerre, Mallarmé, Maupassant, les surréalistes », c'était ce thème de réflexion que je m'étais proposé, mais quand j'ai commencé d'en articuler les différentes parties il m'est vite apparu qu'il me fallait d'abord présenter les quelques hypothèses qui en soutiendront l'idée principale, et c'est ce que je vais faire d'abord, diminuant d'autant la place que Mallarmé ou Breton auraient pu prendre dans mon propos, mais non celle de mes remarques sur Maupassant, vous verrez pourquoi.

Cette recherche que je commence, de l'impact de la première photographie sur l'expérience du monde et la conduite de l'existence au XIXe siècle et jusqu'à nos jours, ce doit être tout aussi bien une réflexion sur la poésie : car l'étude de ce que j'appellerai le photogra-

phique permet de mieux en comprendre et le devenir et les tâches. C'est directement, en effet, que la sorte d'acte, tout à fait nouveau dans l'histoire, qu'accomplit et continue d'accomplir le photographe influe sur ce que la poésie cherche à être. Et celle-ci doit donc, en retour, examiner ce qu'est cet acte, ce qu'il demande ou impose à la société contemporaine, et ne pas hésiter à exprimer ses réserves, ses inquiétudes ou d'ailleurs aussi son approbation en présence des formes diverses et peut-être contradictoires qu'a prises cette activité depuis ses premières heures, à l'époque où les intuitions de Baudelaire commençaient de dissiper les illusions à nouveau si fiévreusement religieuses qui avaient grevé la poésie romantique.

Mais d'abord ces quelques préliminaires, à propos de la poésie dont il importe de rappeler la nature fondamentale, même si je ne puis le faire aujourd'hui que d'une façon très succincte. La poésie, c'est ce qui s'inquiète des échafaudements à travers les siècles de la pensée conceptuelle, celle qui prend appui sur des aspects de la donnée empirique, dont elle déduit des lois, et non sur la totalité, la

compacité, que nous percevons pourtant spontanément dans les choses, quand nous rencontrons celles-ci dans l'ici et le maintenant de notre vie. Cette sorte d'approche conceptuelle, qui procède par choix parmi ces aspects, et donc, simultanément, simplifie et généralise, prive l'esprit de reconnaître en ce qu'il perçoit l'unité qui est la respiration de ses diverses parties ensemble, autrement dit ce qui en fait une chose particulière, finie, au moment même où elle s'ouvre à cet autre tout, la réalité comme telle. Et c'est là un aveuglement qui affecte aussi la conscience de soi de la personne, qui ne peut plus pleinement penser son appartenance à l'être du monde. La poésie est la mémoire de cette perte, un effort pour rétablir avec ce qui est le contact perdu.

Et comment la poésie s'y prend-elle pour mener à bien cette tâche, ce n'est pas mon propos, aujourd'hui, mais un mot encore sur ce qu'elle entend rétablir. C'est un rapport de la personne à son environnement qui assurerait leur place dans la conscience aux besoins et aux intuitions du corps autant qu'à ceux de l'esprit : un corps vivant et destiné à mourir.

Se dégageant des nombreux systèmes que la pensée conceptuelle est prompte à bâtir pour y loger ceux qui en acceptent les représentations simplifiées – églises, par exemple, armées, valorisations propres au commerce ou à l'industrie –, son rôle est d'examiner, pour les critiquer ou les soutenir, les façons par lesquelles l'homme ou la femme de notre temps combattent l'aliénation qu'ils subissent.

Diverses, ces façons, mais tout de même unifiées par un procédé qui leur est commun. La pensée conceptuelle se développe au sein d'une idée d'ensemble du monde, de ce que je dénommerai un monde en image, un monde-schème, sous-tendu et explicité par un certain emploi de la langue qui fige la parole dans ses catégories et ses projets. Et souvent la personne ainsi étouffée croit suffisant, afin de renaître à sa différence, de travailler sur les signifiants de cette langue « en image » pour les approprier à son point de vue, donnant aux principales figures que cette pensée lui propose des caractères qui découlent de ce qu'elle est en son existence particulière. À l'idée de l'arbre en général on substitue ainsi l'évocation de quelque arbre que l'on aime, rappelé

par certains de ses aspects. C'est là personnaliser l'image collective. Mais prenons garde à ceci : opérant avec les mots de la grande image commune à tous, ce travail de l'individu ne peut être qu'encore la production d'un semblable schème, encore l'enfermement dans seulement une image. Et la poésie se doit de savoir ce piège où trop aisément elle-même se laisse prendre ; et pour l'éventer se doit d'apprendre à en reconnaître la nature, les caractères.

Quels sont ces caractères, qui distinguent l'image de la vie pleinement vécue ? Le premier, c'est que toute image a besoin d'un support : mur ou pierre ou toile ou papier ou au moins la pensée d'un tel support. Et cela, parce que le support, c'est aussitôt le fait d'une délimitation, d'un cadre, ce qui suggère que les choses et les êtres que l'image semble évoquer se situent dans un authentique lieu, avec son espace et même sa lumière : le cadre confère à l'image un semblant de réalité, et c'est de lui que cette illusion tient sa capacité à durer au-delà de l'instant de la rêverie : il lui confère crédibilité mais surtout et d'abord autorité, à un plan qu'on peut dire ontolo-

gique, celui où l'on décide de ce qui est, ou n'est pas. D'où suit d'ailleurs que le complément habituel du cadre dans l'image qu'il rend crédible est un certain point parmi les figures qui semble le fondement de l'être qu'elle revendique d'avoir. Ainsi la fille de Pharaon dans tel *Moïse sauvé des eaux* de Poussin : debout, belle, toute autorité, le centre même, pourrait-on croire, des proportions harmonieuses qui se donnent pour la réalité comme ce tableau la conçoit.

Il n'en reste pas moins qu'aucune structure d'image n'est complète réalité. Cette représentation schématique peut recueillir beaucoup de l'apparence des choses, mais, par exemple et d'abord, elle ne peut que laisser au-dehors de soi ce que la conceptualisation abolit et veut oublier : la finitude, dans ce qui est, et le regard sur le monde et la vie de qui n'a pas oublié sa finitude. L'image ne peut dire cette intimité à soi de l'être existant, d'ailleurs essentiellement temporelle.

Et c'est un fait qu'il y a dans bien des images l'affleurement d'un niveau – leur inconscient – où demeurent sues cette limite et la pensée qu'il

existe un monde en dehors d'elles. Même, on les voit chercher à repousser ce dehors en anticipant sur sa rencontre et tentant de croire que rien là n'y échappera à leur pensée du réel : que rien n'y manifestera ce hasard qui est ce qu'elles redoutent le plus. Dans l'image, en effet, il n'y a pas de place pour le hasard. Ce qui pourrait sembler le signifier a été repris en sous-main. Les plis dans la robe de la Vierge, dans un retable, le chat qui semble là par hasard dans telle *Annonciation* de Lotto, sont en fait le produit des besoins, des désirs, des fatalités inhérents au rêve du peintre. Pas de hasard dans le champ de l'image ! Ce coup de dés l'y a véritablement aboli. Mais aux marges de l'œuvre il n'en existe pas moins, dans l'exister quotidien de son créateur, et l'image, aussi affirmative de soi soit-elle, a toujours, de ce fait, un fond d'inquiétude, dont il y a lieu de penser qu'il est même ce qui assure à certains tableaux leur beauté agitée, fiévreuse.

II

Et je remarquerai maintenant que cette inquiétude des images, ce pressentiment qu'elles ont de l'ineffaçable réalité de ce qu'elles laissent dehors, cela fut plus fortement que jamais l'expérience de quelques grands artistes du temps de la philosophie des Lumières.

Pourquoi ? Parce que ce projet de contrôle de la connaissance du monde et de l'existence par la raison, ce fut aussi bien celui de déconstruire les mythes qui s'étaient passés d'elle pour bâtir, expliquer, justifier, des mondes ; or, avec les mythes s'efface ce qui permettait à la religion d'exercer son contrôle sur toutes les régions, même les plus nocturnes, de la réalité, de la vie, et cela plaça la pensée au bord ou presque du gouffre, avec un sentiment de vertige, d'angoisse, que le grand art de l'époque sut exprimer. Le vertige de constater qu'il n'y a plus de fondement aux valeurs morales naguère étayées par l'être divin. Et de devoir désormais assumer une responsabilité proprement humaine. C'est ce que vécurent Leopardi et Goya, c'est ce qui transparaît chez Sade.

Puis, à l'époque romantique, la nuit ne fit que s'épaissir et s'étendre, et le vertige avec elle, même si les poètes de ces années ont cherché à se ressaisir par la religion, avec des représentations et des formes de croyance conçues par eux privément. Cet effort est ce qui rapproche les uns des autres Keats et Hugo ou Nerval, et Novalis, et Friedrich. Il ne suffit pas, cependant, pour délivrer Delacroix de la hantise du « lac de sang », comme l'a bien vu Baudelaire : c'est en vain que ce peintre tourmenté se réclamera d'Apollon. Vers 1840, tout est prêt pour une prise de conscience plus intense, aussi plus résolue, du grand dehors de l'image : du non-être. Une cristallisation comme Stendhal en 1822 le dit de l'amour, cherchant peut-être ainsi à détourner l'attention.

Et, de fait, c'est dans ces mêmes années du milieu du siècle de Baudelaire qu'a eu lieu une cristallisation tout autre que celle de la pensée de qui aime, ou croit aimer. Un événement l'a permise, qui, remarquons-le, fut aussitôt célébré avec une solennité étonnante, à la fois laïque et religieuse. C'est à l'Académie des Sciences qu'Arago annonce au monde, le 7 janvier 1839, l'invention de ce

qu'on va appeler le daguerréotype, un procédé par lequel des figures de choses du lieu ambiant sont fixées sur un support, en l'occurrence de cuivre, d'une façon permanente. Fixées ! Ce n'est donc pas encore ce que permettra la photographie. Ce n'est qu'une saisie directe, sans capacité de reproduction, ce pour quoi il faudra attendre dix ans de plus. Mais peu importe ! Ce qui fait événement, c'est qu'on a sur la plaque de cuivre une reproduction aussi complète qu'exacte de ce qu'auparavant on ne pouvait rencontrer que dans ses trois dimensions. Et c'est donc que ce dehors, ce change perpétuel, a été pris au collet et va rester là, immobilisé, dans cette très singulière nouvelle image.

Pourquoi la fixation est-elle si importante ? Pourquoi en suis-je au point de dire que cette immobilisation fut un événement aussi décisif que le transport dans l'image de la réalité du dehors ? Parce qu'elle est ce qui assure à des choses qui pourraient n'être considérées chacune que pour soi et en soi de cohabiter durablement avec d'autres captées de même façon, et ainsi de quitter leur plan d'existence en mouvement, temporelle, pour exister au plan

des images, c'est-à-dire là même où celles-ci affirment leurs prétentions. Remarquons que voir une chose là où elle n'est pas, ce n'était pas au temps de Daguerre une nouveauté absolue. De longue date il y avait eu des situations où la saisie d'un dehors s'était faite sans l'intervention d'un artiste, c'était par exemple le sol de la lune tel qu'on pouvait le voir dans la lunette de Galilée. Mais les figures ainsi produites n'étaient pas immobilisées dans un cadre, elles ne pouvaient donc pas rivaliser avec les images traditionnelles qui, elles, en avaient un, avec de ce fait le pouvoir, je l'ai rappelé, de suggérer que la scène qu'elles montraient avait réalité, être : un être, même, de nature plus haute que le nôtre. Et maintenant, avec le daguerréotype, et bientôt la photographie, qui sont du fixé, du cadré, les voici donc glissées parmi les images.

Or, et voici ce qui fut à mon sens l'important, l'essentiel, de l'événement que salua Arago, un astronome comme Galilée : ces nouvelles images ne prennent place parmi les autres qu'avec en elles ce dont les anciennes ne savaient rien, et jamais n'avaient voulu rien savoir : le hasard, un hasard cette fois

tout à sa liberté, pleinement en droit d'être lui-même.

III

Comment cela? Pas du tout intentionnellement. Daguerre avait été peintre, et il composait ses prises de vue comme il l'aurait fait de tableaux, ne voulant rien laisser « au hasard », multipliant d'ailleurs les références à la tradition artistique. Mais réfléchissons à ce qui, nécessairement, va paraître sur la petite plaque de cuivre. Cette nappe sur une table, bientôt ce vêtement sur un corps vont être là, sous nos yeux, avec leurs vrais plis, ceux qu'a décidés le hasard de leur matière, non l'art du peintre. Cette personne dont on a fait le portrait a une position de son bras qui, elle non plus, n'a pu être totalement décidée par le photographe, et laisse donc paraître un hasard qui, dans les photos de groupes, nombreuses dès qu'on fera des instantanés, s'aggravera de celui des autres corps et de leurs positions réciproques, entre lesquelles on ne cherchera même plus à créer une harmonie étrangère à l'existence comme on la vit. Et un jour assez

prochain va passer dans le champ de l'objectif un chat que le photographe n'avait ni prévu ni voulu, ce que l'on ne peut dire d'aucun tableau en dépit de la suggestion de l'*Annonciation* de Lotto. Le hasard est actif, dans l'image photographique, il détourne l'esprit du dire de la composition, s'il y en a une, il donne à voir que les choses existent donc comme telles, en un être-là irréductible à l'esprit. En peinture le hasard est quelquefois simulé, par ceux mêmes qui cherchent à s'en défaire. En photographie aucun besoin de le simuler, il est d'emblée dans la place.

Est-ce là, me dira-t-on, une invasion, pour autant ? Mais considérons avec quelque attention la moindre photographie, regardons ce tas de pierres qui y paraît – par hasard, assurément – ou le tissu de la veste d'une personne qui a voulu son portrait. De ces matières on voit dans l'image photographique non seulement le complément qu'elles sont de l'idée des pierres ou de la veste, mais, si je puis dire, leur grain, cet amas d'accidents dans le fait brut de la chose, taches, embryons de formes, plis ou cassures, qui sont d'un nombre indéterminé et pratiquement infini. En peinture

un artiste, conduit par son idée, composant, instituant du sens, aurait contrôlé et même effacé ces infimes détails dans le travail de sa touche, de son pinceau, et voici qu'en photographie affleure tout au contraire un jeu libre de formes et de forces, dans la chose, manifestement étranger à toutes nos lois et indifférent à nos vœux : déni profond, abyssal, qu'oppose ce qui est à nos prétentions à le contrôler sur les voies d'une réalité plus haute, toute mentale. Le hasard remonte du détail de ce que perçoit l'appareil photographique dans la matière du monde autant que des rapports qui ont existé entre les composantes de l'œuvre à l'instant où la photo a été décidée et prise. Et, ce faisant, il se porte au niveau des intentions, des projets, des pensées du photographe pour dire à celui-ci ce que bientôt va s'avouer Mallarmé, à savoir que nous ne sommes que de « vaines formes de la matière » ; qu'en fait nous ne sommes pas.

Ce qui est effrayant, et ce qui aussi est nouveau. Car l'intuition du non-être avait déjà cours, assurément, la philosophie en a de toujours fait le constat ou formulé l'hypothèse, il lui est même arrivé de l'affirmer comme une

évidence, mais ce n'était là que de la pensée, aux marges de l'exister effectif, alors que maintenant cette évidence s'inscrit au plus près de ces créations du dessinateur ou du peintre dont la plus constante intention avait de toujours été de la dénier. Le savoir du hasard est désormais au plus vif de notre regard, au cœur de nos réflexions. Que l'on perçoive le hasard dans le veston de l'homme de loi et, si on lève les yeux sur la composition de son portrait, celle-ci, ce produit de l'intellect, n'apparaîtra que comme un accident parmi d'autres dans des enchevêtrements de menus événements sans aucune corrélation. Et c'est là de quoi faire tomber l'image de l'impression de réalité qu'elle donnait à un constat d'irréalité dans l'insituable, dans le spectral. Cette chambre photographiée n'est plus dans le monde de nos actions, de nos gestes. Les tiroirs de ses meubles ne peuvent être ouverts, ce vase sur la table n'est là pour aucun de nous, ces deux êtres ensemble, et qui sourient… On comprend pourquoi les premiers photographes gommaient dans leurs œuvres les détails jugés inutiles : ils les ressentaient dangereux. Avec l'invention de Daguerre, c'est le non-être qui

est entré dans le champ jusqu'alors clos de l'image.

En 1842, à peine trois ans après la déclaration d'Arago, juste le temps qu'il faut pour que la nouvelle de l'invention de Daguerre se répande, Edgar Poe, toujours à l'avant de la pensée de son temps, publie *Le Masque de la mort rouge*, où, dans un château gardé clos pour que n'y pénètre jamais la peste, cause de mort, preuve du néant plus encore – un château qui est de surcroît la scène d'un bal masqué, bien claire symbolisation de ce que je nomme l'image –, le mal pénètre pourtant, sous les dehors encore d'un masque, autrement dit d'une des parts de ce qui luttait contre lui, révélée dans sa vraie nature. Le dénié vient de s'insinuer dans ce qui tentait de le garder à distance, il en dit la radicale illusion.

Et quelles conséquences, aussitôt! Car celui qui regarde la photographie comme ainsi il a moyen de le faire, que devient-il? Comme toutes et tous autour de lui dans le château où se tait l'orchestre il va devoir comprendre qu'il n'est qu'un montage parmi d'autres de ces images

qui dénient en vain le hasard, comprendre qu'il est ce non-être jusqu'au plus intime de sa conscience de soi. Car si une de ces images se déconstruit, n'est-il pas évident que toutes les autres vont ensemble se démailler? Le regardeur se vide de soi, ontologiquement parlant, s'il se laisse aller, comme pourtant il le faut, à voir le hasard dans l'image, il ne peut plus constater que ce vide en lui, c'est-à-dire non de la nuit – au sens positif et plein de l'expérience mystique, dont le « nada » est un surcroît d'être – mais les choses de ses journées privées désormais de sens, devenues chacune un meuble aux tiroirs qui n'ouvrent pas, une pure énigme, le dehors au centre effondré du dedans d'ici. Dans cet espace du moi déserté du sens devenu un étranger à lui-même : un *autre du moi* qui le dépossède de soi, d'où cette peur de devenir fou que décrit *Le Horla*, le célèbre récit de Maupassant.

IV

Vraiment, me dira-t-on ? Est-ce vraiment ce désastre qui a lieu à chaque fois qu'on regarde une photographie ou même un daguerréotype ?

Non, bien sûr, telle ne fut pas la réaction de beaucoup des contemporains de Daguerre et des premiers photographes, qui accueillirent le nouveau procédé avec même de l'enthousiasme. Mais je dirai tout à l'heure que ce ne fut pas le cas pour tous, et dès maintenant je rappelle ce qu'est un certain mode de communication qui se nomme l'insinuation, et son histoire à travers les siècles. Il s'agit d'idées ou d'informations qui sont formulées de telle façon que l'on peut ne pas en prendre conscience, ou se refuser à le faire. Mais elles se logent dans des interstices des grands systèmes de représentations et d'idées qui occupent le devant de la scène dans notre pensée du monde et de nous-mêmes, et elles nous atteignent ainsi dans notre subconscient, là précisément où ces systèmes ont leurs fondements, jamais très fermes. À ce niveau elles agissent alors sur nous d'une façon d'abord peu remarquée et pourtant quelquefois très

intense et hors de mesure avec leur effet apparent. Quand on est, comme c'est leur cas, en deçà des systèmes de pensée et de leurs échelles de valeurs, il n'y a plus rien qu'il faille tenir pour grand ou petit. Le plus faible signe ou indice peut être ce qui déstabilise le plus.

Pensez à qui parle et s'alarme dans *Le Corbeau*, de cet Edgar Poe dont déjà j'ai évoqué un des contes. Pensez, comme Poe l'a voulu, à cet étudiant qui veille dans une chambre de l'esprit, cherchant dans ses livres, garants d'une tradition religieuse, à calmer ses doutes déjà profonds, et qui entend un grattement à sa porte, très faible bruit qui le submerge pourtant d'une terreur jamais éprouvée ou imaginée encore. Quelle disproportion, entre la cause et l'effet! Et pensez à cet autre insinuateur dès l'origine établi dans le quotidien des chrétiens, ce démon qui pour détruire la foi se glisse de façon souvent presque imperceptible dans le monde voulu par Dieu. Dans l'un et l'autre de ces cas ce n'est pas une démonstration, un discours, c'est une légère faille dans les structures en place qui en provoque l'effondrement. Eh bien, c'est un

événement de même sorte apparemment presque imperceptible qui se produit dans l'image traditionnelle quand la matière y paraît à nu par l'effet du photographique. Et même on peut craindre que cette émergence ne soit de plus d'efficace que l'insinuation du démon, car celui-ci, c'est bien connu, n'a droit qu'à tenter de donner le change. Son pied de bouc dépasse de sa vêture trompeuse. Il n'a pas trouvé accès à l'idée du monde qu'il veut déconsidérer.

L'insinuation est ce rien par quoi risquent de s'effondrer les croyances, les certitudes. Et pour qui ne me suivrait plus dans mes réflexions je vais évoquer, au-delà de ces longs préliminaires, quelques faits qui m'en paraissent des preuves, car ils ne peuvent avoir été que les effets de la nuit que daguerréotype et photographie ont répandue dans l'image. Effets au plan collectif, affectant la société tout entière; et qui sont alors inconscients, la plupart, mais perceptibles et mesurables dans la création artistique ou la conduite morale. Je crois indispensable de prendre en considération ces événements des années qui suivirent l'invention de Daguerre mais qui durent

encore, certains d'entre eux. De l'ébranlement dont ils constituent une part ils permettront une compréhension plus poussée dès qu'on écoutera ce que certains récits, par exemple, en disent à leur façon figurale, c'est-à-dire aussi bien symbolique que conceptuelle et nourrie comme dans le rêve de métonymies et de métaphores.

V

J'aborde ainsi la seconde partie de mon exposé mais il est déjà bien tard dans celui-ci, et je ne pourrai qu'indiquer les grandes lignes de l'étude que je crois qu'il faut entreprendre, celle de l'effet du photographique en diverses régions de l'activité humaine.

D'abord il faudrait s'attacher à la pensée d'Edgar Poe et à l'œuvre de Mallarmé qui en est sous cet angle aussi le développement et l'expansion, ouvrant dans la parole en français toute une dimension alors encore non explorée. J'ai déjà évoqué *Le Corbeau*, le grand poème de 1845 dont le retentissement s'explique en partie, je le croirais volontiers, par

la transcription qu'il opère dans la parole de l'effet de l'image comme elle se renouvela chez Daguerre. Mais je ne reviendrai pas aujourd'hui sur le *« nevermore »* qu'il prononce, ni sur quelques récits de Poe qui de diverses façons reflètent son appréhension du néant, ni même sur le « Sonnet en -yx » ou *Igitur*, chez Mallarmé cette fois, alors pourtant que ces deux œuvres-ci sont pour l'intellection des effets du photographique d'une très grande importance. Car il faudrait tout un livre pour prendre mesure, par exemple, de la phénoménologie que Mallarmé a tentée dans *Igitur* de cette annonce du néant qui venait d'être faite au monde occidental.

Et ensuite il faudrait relever nombre de situations de la vie sociale qui témoignent de cet impact, par exemple ce fait divers que Nadar, le premier grand photographe, a su remarquer dès son occurrence, après quoi Jérôme Thélot a donné de son témoignage une remarquable analyse. Il s'agissait d'un assassinat, et du rôle que joua dans l'indignation publique la photographie du corps supplicié. La pensée du néant que le photographique fait naître dans la conscience de soi élargissait son

champ dans ces photographies par des présentations du cadavre, revers ténébreux de la vie, épiphanie du non-sens. Et en retour la fascination que suscitait la nouvelle sorte d'image en perçut et en rendit manifeste cette sorte particulière de conséquence avec autant de curiosité que d'horreur : on est ici au début de cette levée des interdits visuels qui va caractériser le XXe siècle. Un désastre qui va faire corps, littéralement, avec la photographie de reportage, débordante de scènes que même l'art assyrien ou aztèque aurait censurées ; avec aussi la photographie pornographique. Un désastre qui tout de même prendra forme authentiquement artistique chez quelques praticiens de la chambre noire. Il faudrait retrouver la trace de ces gnostiques de la photographie qui en vivent à plein la suggestion de ténèbre mais moins pour la combattre que pour rêver, par contraste, de mondes plus lumineux que le nôtre. Façons de recommencer dans l'image nouvelle, et à découvert cette fois, la visée métaphysique inhérente à l'image traditionnelle.

Mais surtout il faudrait prendre conscience de la vague des résistances qui se sont oppo-

sées, elles franchement et à son plan même, à ce déni de l'expérience de l'être qu'étaient le procédé photographique et les images qu'il produisait. On ne peut ne serait-ce qu'ébaucher l'histoire de la photographie si l'on n'y reconnaît pas l'importance de ces décisions cette fois foncièrement et pleinement poétiques qui, de Nadar à Cartier-Bresson et depuis et en bien des lieux, ont cherché à donner à l'être un fondement de nouvelle sorte là même où sa pensée était déconstruite. Opposer au néant qu'on peut découvrir dans la photographie quand elle déploie le hasard la volonté d'être qui se marque dans cette autre saisie qu'elle permet, le regard, jamais comme avant certains portraits dès Nadar perçu à plein et en face. C'est par réaction à sa propre funeste insinuation que la photographie a été capable d'œuvres qui justifient tout à fait qu'on puisse la placer à même hauteur dans l'esprit que la peinture, laquelle a d'ailleurs été très tôt affectée et déviée par elle. Non parce que les photographies peuvent reproduire l'objet avec une précision et une complétude auxquelles n'accèdent pas les plus réalistes des peintres : cette capacité n'a intéressé que des artistes médiocres. Mais

parce qu'elles suggèrent de chercher ailleurs que sur les voies de la mimésis de quoi penser la condition humaine et ses vrais besoins. Et ce fut par exemple Giacometti, obsédé par les photos qui appesantissent les cartes d'identité.

Il faudrait faire à ce plan proprement ontologique l'histoire de l'invention en photographie, devenant quelquefois un combat contre la fascination qui appelle à se jeter dans son gouffre. Cette histoire suivrait la ligne de faîte des temps nouveaux, et cela d'autant plus et mieux que le cinéma est venu nouer avec cette résistance des liens on ne peut plus essentiels. Mais c'est là un champ bien trop vaste et pour ma part je vais m'en tenir aujourd'hui à un exemple aux limites très resserrées mais qui montre l'effet premier du photographique d'une façon saisissante.

VI

Je fais référence à *La Nuit*, un récit que Maupassant a publié en 1887, à peu près à l'époque du *Horla* que j'ai déjà mentionné,

autrement dit dans ses dernières années, celles qui le virent sombrer dans la folie. 1887, cela peut sembler bien loin de 1839 et même des débuts de la photographie mais ce n'est là qu'apparence, car cette nouvelle date, c'est celle aussi d'un événement lui-même de grande conséquence métaphysique et sur presque le plan où s'était situé le premier.

Cet événement, c'est l'emploi de l'électricité dans l'éclairage public en quelques lieux de Paris. Et il faut prêter attention à cet aspect trop peu étudié de la vie moderne : comment et avec quoi on en éclaire les rues. L'éclairage public affecte de façon évidemment très directe notre relation au monde, notre inquiétude en présence de celui-ci, puisqu'il affronte cette nuit que l'image – l'image traditionnelle – a toujours eu la fonction de maintenir à distance; et qu'il le fait au nom de nos intérêts de civilisés, c'est-à-dire au cœur de nos investissements culturels et au centre des villes qui, comme telles, sont elles aussi des produits de la pensée par images. Luttant contre la nuit du dehors, il mène le même combat que les images-mondes de son époque, il est, en

quelque sorte, aux premières lignes dans ce refoulement jamais achevé du néant.

Or, longtemps il avait été, de ce point de vue, une défense assez efficace. C'était le temps où l'on s'éclairait avec des chandelles. Celles-ci, portées dans la nuit, y faisaient surgir des figures indistinctes, aux mouvements brusques, qu'il était facile de ressentir menaçantes, voire effrayantes, mais qui n'en étaient pas moins interprétables au moyen des savoirs, des croyances, des espérances aussi, dont on disposait : bien que venant à ses bords on était là encore à l'intérieur de l'image que la société projetait sur le lieu terrestre. Et, qui plus est, cette lumière des chandelles, des flambeaux, était trop faible pour effacer celle qui tombait des étoiles ou de la lune, lesquelles avaient leur place dans cette expérience ancienne du monde, en correspondance avec des souffles, des parfums, même des couleurs : de quoi approprier la nuit, belle nuit, à la vérité du jour, voire même inciter à y chercher un refuge comme le fait Leopardi auprès de la lune, imaginée amicale, une jeune fille toute compréhension et douceur. La flamme de la chandelle jette

un pont entre l'inconnu et le su, elle rassure autant qu'elle inquiète. Elle étend vers le dehors les mythes par lesquels se renforcent les convictions, les croyances.

Et cette ambiguïté ne s'effaça pas quand parut le gaz dans l'éclairage des villes, car sa flamme, peu forte, restait sensible au vent, avait une vie, animait des ombres où les amoureux ou les prostituées se cachaient sans guère avoir peur, ce qui nourrit au XIX[e] siècle un imaginaire bien spécifique présent même chez Mallarmé : la mèche du gaz est « louche », dans le *Tombeau de Charles Baudelaire*, ce qui signifie qu'elle regarde des deux côtés de l'esprit.

Mais tout autre chose fut l'éclairage électrique. D'abord, l'électricité, ce n'est pas la flamme qui répondrait favorablement aux sollicitations du lieu proche, ni la combustion qu'on placerait sans hésitation parmi les processus naturels dont les mondes-images font une partie de leur sens. Elle est matière moderne, épurée de tout mythe, étrangère aussi bien à la pensée multiséculaire des éléments, eau ou terre, air ou feu : en somme un véri-

table déni de la lumière inhérente à ce qui était conception d'ensemble du monde, lumière, celle-ci, à la fois une pensée et un être. De par son intensité aussi décentrée que déserte, l'électricité opère d'ailleurs brutalement, nettement, une coupure entre le monde d'ici et une nuit au dehors que l'on ressent cette fois comme tout à fait noire : alors pourtant, sur nos avenues, que cet ailleurs-là, c'est tout près, c'est presque ici même. La lumière électrique donne à penser la nuit comme vraiment l'autre de l'ici, de cet être nôtre, elle nous enveloppe de néant. Et en cela elle corrobore la révélation du photographique.

C'est, disons, comme si elle en faisait sortir la révélation de son cadre originel, la plaque photographique. Et comme si la ville en devenait ainsi le cadre second, en se faisant photographie elle-même et laissant voir en trois dimensions cette fois la même suggestion d'extériorité, de matière nue, de hasard. Paris ayant d'ailleurs changé, dès avant Daguerre. Comme j'ai essayé de le dire en une autre occasion, la foule parisienne a perdu au siècle de Baudelaire sa vêture de signes et d'emblèmes qui en faisait avant la Révolution une

manifestation de l'image du monde, en sa hiérarchie de fonctions et de figures. L'environnement humain y est devenu anonyme, c'est du neutre, du tristement inconnu, et de même a cessé d'être un enseignement débordant de sens le réseau de symboles des porches des églises et des statues : c'est partout, sinon une déclaration de non-être, du moins une aptitude à écouter celle-ci. Paris, qui va être bientôt photographié magnifiquement – pensez à Marville puis à Atget –, c'était bien déjà, en cette époque nouvelle, le complément des prochaines insinuations de la plaque photographique. Et l'éclairage électrique ne fit que confirmer celles-ci, en les rendant plus immédiatement perceptibles.

1887, 1888, c'est donc le second moment de l'impact du photographique, celui où il se répand dans les rues, dans la société, par l'effet de l'éclairage électrique. Lequel, remarquons-le maintenant, est installé surtout sur quelques grands boulevards, ceux où précisément s'était mise en place en ce temps, dans des cafés, des théâtres, une sorte de fête perpétuelle au service de ceux qui voulaient, comme l'on dit, s'étourdir. Un peu la situation du *Masque de*

la mort rouge. Paris et la vie à Paris se font à la fois scène et message. Méditables, ces dialectiques de la ville dite « lumière ».

VII

Et méditer, méditer Paris, méditer ce « maintenant qui est la nuit », c'est ce qu'a fait Maupassant dans le récit dont je vais parler. On peut suivre dans *La Nuit* – ils y sont quasiment explicités – et les moments successifs et une des conclusions possibles de cette prise de conscience du non-être vécu comme non-sens.

Pour commencer, ces quelques pages sont un rappel des caractères de la nuit comme antérieurement elle était vécue dans des villes encore peu éclairées : la « douce nuit » du poème de Baudelaire où les peurs étaient apaisées plus qu'éveillées, une proximité comme respirante des ombres parfois claires que l'on pouvait ressentir comme bénéfique et que Maupassant, en tout cas, dit avoir beaucoup aimée. « Hier » en particulier – « était-ce hier ? », note-t-il, « oui, sans doute, à moins

que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année » : comprenons, dans un temps qui s'est achevé, après quoi « le soleil n'a pas reparu » –, hier, oui, tout était clair dans l'air léger de la nuit et « je regardais au-dessus de ma tête le fleuve noir et plein d'étoiles découpé dans le ciel par les toits de la rue ». Nous sommes dans ce début du récit en présence de la nuit comme l'avait aménagée l'image tout englobante du monde produite par la pensée conceptuelle, une marge dans l'être, non son déni.

Puis, ce qui va évidemment dans le sens de mes réflexions présentes, voici que Maupassant erre sur les boulevards où « les cafés flamboyaient », où l'on rit et boit, où on chante ou s'exclame, et prend alors conscience de la trop grande intensité de leurs éclairages, ceux que produit l'électricité. Sous les « globes électriques, pareils à des lunes éclatantes et pâles, à des œufs de lune tombés du ciel, à des perles monstrueuses, vivantes », « les marronniers frottés de lumière jaune avaient l'air peints ». C'est fort bien vue la brutalité de ces perceptions nouvelles qui dissipent dans l'apparaître des choses ce qui en faisait des analo-

gies de la vie humaine ; qui en détachent les couleurs comme si celles-ci n'étaient pas la simple émergence heureuse de leur nature à chacune mais cette pure extériorité qu'aveuglément recueille la machine photographique.

Et très logiquement le narrateur de *La Nuit* quitte alors la ville pour se réfugier dans un lieu inéclairé et donc resté naturel, en l'occurrence le bois de Boulogne où il s'attarde « longtemps, longtemps ». Mais ce n'est pas retrouver la paix de l'esprit. « Un frisson singulier m'avait saisi, écrit-il, une émotion imprévue et puissante, une exaltation de ma pensée qui touchait à la folie. » Cette exaltation et cette folie qui sont données pour la conséquence de la lumière électrique, n'est-ce pas l'effet sur l'esprit de la révélation du néant comme la photographie l'a faite et l'électricité la confirme : cet effet que va dire aussi le « horla » de l'autre récit, à peu près de la même époque ? « Émotion » assurément « imprévue » encore au début de cette soirée. Agitation de l'esprit se débattant dans l'effroi de voir s'effondrer ses repères.

Je puis bien croire qu'il s'agit de cette prise soudaine de conscience puisque juste après qu'elle a lieu c'est le retour dans Paris, où se produit l'événement le plus étonnant qu'imagination puisse concevoir pour se figurer cet effroi. Le narrateur traverse l'Arc de Triomphe, le voici sur les Champs-Élysées, mais, d'abord, et même plus accentuée qu'avant son départ, c'est à nouveau cette impression de vie autonome de la couleur qui néantifie les choses dont cette couleur précise pourtant l'identité. Il y a sur une avenue « une file de voitures [allant] aux Halles ». Et Maupassant constate : « Elles allaient lentement, chargées de carottes, de navets et de choux [...]. Devant chaque lumière du trottoir, les carottes s'éclairaient en rouge, les navets s'éclairaient en blanc, les choux s'éclairaient en vert ; et elles passaient l'une derrière l'autre, ces voitures, rouges d'un rouge de feu, blanches d'un blanc d'argent, vertes d'un vert d'émeraude ». L'apparence s'est détachée de la vie, la figure s'est dissociée de son sens. De quoi déjà faire des immeubles de simples façades sans rien derrière.

Et alors des rues, d'autres rues, des avenues, qui sont, c'est extraordinaire, c'est même

incompréhensible, vides, tout à fait vides de tous passants. L'espace qui n'est que soi et qui en soi n'est rien a envahi la vie par le dedans de ses mots, de ses avoirs, il la défait, la dissipe. Ce que découvre celui que nous écoutons, de plus en plus attentifs, ce en quoi nous l'apercevons s'engager, c'est un Paris tout à fait désert où il ne rencontre d'abord que quelques passants attardés et qui se hâtent, après quoi il ne verra plus que des cafés sans lumière, des lampadaires éteints, des lieux sans jamais personne dans une nuit de plus en plus noire où ce seul être qui reste vif doit avancer à tâtons. Il va d'ailleurs au hasard, ne cessant pas de se perdre mais comprenant qu'il n'a plus à tenter de se retrouver, plus aucun havre à rejoindre. Des lieux qu'il reconnaît, au passage, le Château d'Eau, le Crédit Lyonnais, la Bourse : ce sont là des yeux clos mais d'évidence sur aucun rêve. Et il s'étonne, tant il est naturel, dans le monde d'ici, de vouloir à tout des explications, mais vite c'est la terreur qui le prend, il crie, sans nulle réponse, il hurle un « au secours » qu'il sait dérisoire.

Et voici qu'il se demande, soudain : « quelle heure est-il? ». Le temps qui est mémoire,

pensée, projet, réalité proprement humaine, ne va-t-il pas le garder de cette dérive, l'ancrer dans une réalité ? Tout ce qui lui reste d'espoir est désormais dans ce point hors de l'espace, sa montre. « J'écoutai le tic-tac léger de la petite mécanique avec une joie inconnue et bizarre. Elle semblait vivre », écrit Maupassant, « j'étais moins seul ». Il est bien naturel que ce soit le temps qui l'aide à se dégager de cet espace sans vie par quoi le ciel étoilé lui aussi est noir, « plus profondément noir » que ne l'est la ville. Tâtant les murs de sa canne comme le ferait un aveugle, il sonne avec quelque espérance à une porte cochère.

Mais le timbre tinte dans la maison de telle façon qu'il a l'impression que le bruit est seul à y vivre. Et, sonnant à nouveau sans obtenir de réponse, il a peur, grande peur, il court à la maison voisine, puis à d'autres et d'autres encore, dont les portes secouées demeurent closes. S'effondre donc l'espoir qu'avait donné la petite montre. Et d'ailleurs : « Aucune horloge ne sonnait dans les clochers ou dans les monuments. Je pensai : "Je vais ouvrir le verre de ma montre et tâter l'aiguille avec mes doigts". Je tirai ma montre... elle ne battait

plus… ». C'est là ce qu'il découvre et on sent que sa fin est proche. Sauf que maintenant il est sur un quai, il sent monter jusqu'à lui « une fraîcheur glaciale ». Et il se pose une question, certes la plus angoissée de toutes : « la Seine coulait-elle encore ? ».

VIII

Arrêtons-nous à cette question. Il me semble que tout de ce qu'a vécu *La Nuit* s'y rassemble, mais avec un en plus qui n'y est pas formulé mais que je crois qu'on peut reconnaître, et méditer.

Qu'est-ce que la Seine ? Seule en cela, ce qui a le meilleur de sa vie ailleurs qu'en la grande ville. Et quand on a constaté à Paris la ruine du sens n'a-t-on pas à se demander si cet ici urbain n'est pas qu'une sorte de mauvais rêve – « un cauchemar », tel est le sous-titre du récit – dont on s'éveillerait si on se portait à l'amont du fleuve ? Notre réseau de pensées de simple surface n'est peut-être que le revers nocturne de l'être au monde. Et là-bas, dans un lieu rien que naturel, un sens

plus vrai a peut-être cours, qui rendrait vie à l'ici victime de ses chimères ? C'est avec cette pensée déjà que Maupassant – car à peine s'il est voilé par la fiction qu'il invente – avait cherché refuge, instinctivement, au bois de Boulogne. En bref, la nature n'a-t-elle pas des ressources qu'on ne sait plus là où les cafés-concerts, par exemple, sont « des foyers d'incendie dans les feuillages » ? Il est bien vrai qu'elle-même s'est laissé pénétrer et corrompre par notre langue tardive. Mais il se peut aussi qu'à quelque carrefour dans un bois un chemin s'ouvre, avec encore au loin une vraie lumière…

Hélas, la réponse du fleuve à la question de celui qui est maintenant descendu sur un de ses quais ne semble que confirmer le dire de ce Paris vide et silencieux autour d'elle. Et même elle le fait d'une façon aussi terrifiante qu'une seconde fois imprévue. Le fleuve coule-t-il ? « Je voulus savoir », écrit Maupassant, « je trouvai l'escalier, je descendis… Je n'entendais pas le courant bouillonner sous les arches du pont… Des marches encore… puis du sable… de la vase… puis de l'eau… j'y trempai mon bras… elle coulait… elle

coulait... froide... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte ». Qu'est-ce que signifient ce tarissement, ce grand froid ? Que l'absence de sens règne donc dans le lieu naturel autant que dans le langage. Qu'il n'y a rien à attendre de cet univers qui est dans la nuit. Et pour le narrateur c'est comprendre qu'il n'aura pas la force de remonter de ce quai. C'est savoir – ce sont les derniers mots du récit – qu'il va mourir là « de faim – de fatigue – et de froid ». Des mots qui semblent bien le fond de l'intuition totalement pessimiste qui a mené de surprises en épouvantes jusqu'à cette eau cessant de couler.

Des mots qui sont la fin de *La Nuit.* Mais est-ce ainsi que moi, son lecteur, il me faut conclure ? Je m'étonne, en effet. Le Château d'Eau, la Bourse, les Halles, s'étaient dressés devant nous, figés dans leur apparaître, une pure extériorité mais qui n'avait laissé se perdre aucun des détails de la figure ordinaire. C'était même cette complétude qui, d'être ainsi rassemblée pour rien, dans le silence de tout, avait été le cœur de l'effroi. Et si le vert et le rouge des carottes et des choux aperçus

d'abord avaient bien une sorte d'autonomie dont les rayons faisaient de tous ces légumes de simples bien qu'effrayantes images, celles-ci n'en préservaient pas moins leurs moindres aspects dans la carriole des maraîchers. *La Nuit*, c'est essentiellement cette chute du sens dans ce qui garde pourtant son apparence. Alors, pourquoi n'en va-t-il pas semblablement pour le fleuve ? Si près de tous ces lieux et choses figés dans leur être-là, pourquoi la Seine aussi n'est-elle pas elle-même complète de toute son apparence à la fois transie et préservée ? Quelle épouvante serait-ce de la voir à la fois couler et ne pas couler, tout son grand flux régulier figé dans un mouvement immobile ! À la fois le comble de la vision sans cesse élargie dans *La Nuit* et, remarquons-le au passage, ce que fait des frémissements de la vie la photographie, la simple banale photographie.

La Seine n'est pas, à la fin de *La Nuit*, la chose-spectre que Daguerre et les premiers photographes ont donnée à voir en lieu et place des vies. Ce vaste flux, ce bouillonnement contre les arches des ponts qui, mystérieusement amui comme le temps dans la

montre, aurait été dans ce grand récit la grande épouvante, l'auteur n'en a pas voulu, lui substituant ce tarissement qui dit maintenant, comme avec des mots, ce que le Château d'Eau ou les Halles, ou le rouge et le vert, avaient montré, eux, sur fond de silence.

Mais cette substitution a beaucoup de sens. Confirme-t-elle vraiment, de cette façon nouvelle, l'annonce du néant qu'avait faite le reste de la ville? Non, plutôt comprenons ceci. Cette eau qui signifie le non-être et non le montre, c'est donc de la signification, une encore, au bout de ce monde qui avait cessé d'en avoir. C'est de la parole en cette aphasie qui semblait être le fond de tout. Et cette signification dit la mort, c'est vrai, mais c'est cette fois la mort ordinairement humaine, celle à quoi se résigne un homme ayant faim et fatigue et froid. Que conclure? Que Maupassant, en dépit de son épouvante, a réussi, au moyen d'une métaphore, ressource constante de la parole, à arracher au non-sens une parcelle de sens. Et ce sens est tout négatif, c'est un cri de désespérance. Mais, aussi noir soit-il, c'est tout de même une signification. Même au dernier instant la parole n'aura donc pas abdiqué.

Se peut-il qu'on ne puisse sortir du sens ? Qu'il n'y ait d'expérience du retrait du sens que dans et par une vie toujours continuée de la parole ? Mais s'il en est ainsi faut-il vraiment consentir à cette évidence qu'elle croit pourtant constater, à cause de l'accumulation – « vains murs », a dit Mallarmé, *« unreal city »*, répète T. S. Eliot – de tant de funestes preuves ?

IX

Je me pose cette question, et c'est revenir à la photographie, si tant est que je m'en sois éloigné.

Ce Maupassant qui écrit *La Nuit*, je puis dire que c'est un photographe. Ces rues, ces monuments qui, se déployant en silence, ne sont plus pour ses yeux que leur inscription dans l'espace, c'est bien ce que donnaient à voir les photographies de son temps, dont les tirages étaient blanc et gris, sans suggestion de couleur ni d'atmosphère. À le lire, et même quand il parle des carottes ou des navets dans les charrettes des maraîchers, on pense même aux travaux d'Eugène Atget, qui

avait à peu près trente ans cette année-là. Atget qui montre aussi des rues vides, de « vains murs » silencieux, des étalages spectraux dans une lumière on ne sait si de jour levant, dans la brume, ou de nuit qui n'en finit pas : de jour usé par la nuit.

Et Maupassant est aussi photographe à la façon dont tant de professionnels le furent à son époque, parce que ses romans et récits ont beau déborder d'évocations d'hommes et de femmes, perçus au vif de leur existence par son regard de psychologue et de sociologue, ils n'en sont pas moins aussi déserts qu'un daguerréotype sur sa surface d'argent. Cette œuvre singulière abonde en figures mais, faute d'affection du conteur pour ses personnages, on n'y rencontre pas de présences. Venu de sa Normandie comme revient du bois voisin le narrateur dans *La Nuit*, et maître dès ce moment d'une langue aussi précise qu'un appareil de photographie, il entra lui aussi dans Paris sans y rencontrer âme qui vive. Son expérience des êtres, c'est la perception du grain de leur peau, c'est un grossissement des traits qui font que son supposé réalisme va au même retrait du sens, au même

fantastique latent que les monuments qui se dressent dans *La Nuit*. Et sur tout cela tombe, comme un froid des heures nocturnes, un pessimisme qui fit de lui d'avance le familier des avancées à tâtons, dans les ténèbres. Le ciel est vide, au-dessus de lui, les valeurs ne lui semblent que des chimères, les vies que des solitudes.

Mais est-ce si vrai, cela ? Maupassant n'eut-il pas au fond de soi la capacité d'un autre regard, avec de ce fait même une inquiétude de l'autre – l'autre être humain – que ses choix d'existence n'apaisaient pas ? Il est permis de le croire, car ses derniers écrits sont l'expérience d'une présence, même si celle-ci, le « horla », est inaccessible, hostile, du négatif, et suscite en lui un effroi et un renoncement aussi désespérés que celui du narrateur de *La Nuit* échoué sur le quai du fleuve. Maupassant n'a pas croisé le regard du horla, il va mourir. Mais dans l'absence il a pressenti, il a regretté la présence qu'il n'avait pas su désirer plus tôt en sa vie.

Et voici ce qui me revient, sous le signe de cet autre récit de ses dernières saisons. C'est le

sentiment que je n'ai pas tout compris des dernières lignes de *La Nuit*, l'impression d'un affleurement, dans cette eau qui se tarissait, d'une réalité d'une tout autre nature et se dérobant pour une raison peut-être on ne peut plus essentielle. Qu'était-ce que ce faible courant, ce froid grandissant, ce sable et cette vase qui se mêlaient au reste de cette eau déjà « presque morte » comme, dans *Le Chien*, de Goya, la même vase et le même sable achèvent de faire périr une vie étonnée tout entière dans son ultime regard ?

Eh bien, cette eau dont Maupassant s'était demandé si elle coulait encore, cette eau qui va finir mais sans avoir cessé d'être celle dont on a eu tant besoin, l'eau éternelle, c'est, je le comprends maintenant, la vie qui, comme le chien dans la pensée du grand peintre, perçoit au moment où tout se défait qu'elle aurait pu avoir être : et comment cela, dans une nuit si entière, sinon par un regard qui l'eût reconnue, accueillie, dans et pour du temps partagé ? Ce flux presque tari, c'est une existence qui, prenant conscience de soi, est essentiellement ce regard voulant croiser et retenir un regard, ce qui instituerait d'un

coup un autre règne que la matière. Et dans ce Maupassant qui meurt de ne pas l'avoir su plus tôt, c'est donc comme chez Goya plus lucide le brusque souvenir de cet être humain qu'il fallait qu'il eût rencontré au moins une fois, au lieu de ne pas cesser d'errer pour rien dans la foule : cet être qui était mortel, comme lui, ce qui fait de la rencontre qui n'eut pas lieu une perte irréparable, une mort dans la vie plus réelle et destructrice et désespérante que celle qui lui met fin.

Que fait Maupassant aux derniers mots de *La Nuit*? Dans l'irréalité de tout il prend conscience enfin de la réalité du regard de l'Autre. Conscience, dans ce monde vidé de soi par l'appréhension du néant, qu'il y a un être possible : il suffit pour s'en persuader et y accéder de se porter avec sympathie vers ceux qui partagent avec qui l'on est en puissance la condition de ce chien chez Goya noyé dans le sable. Qu'avons-nous à voir avec le néant, puisque nous sommes mortels ? Puisque de l'étonnement infini, qui pourrait devenir du désespoir, on peut faire le lieu d'une décision de reconnaissance et de partage ? Au plus noir de *La Nuit* Maupassant a aperçu cette lueur,

reconnaître les pouvoirs de la finitude, entrer avec cette clef sur une nouvelle terre. Hélas, c'est trop tard pour lui, il sent qu'en son corps même manque la force.

Mais à sa façon il témoigne, et c'est aussi éclairer cette photographie de son temps qui se laisse accabler comme lui par les fausses preuves du non-être mais pourrait, elle, se ressaisir, si même elle n'a pas déjà entrepris, ici ou là, de le faire. Au siècle de Daguerre et d'Atget, qui fut aussi celui de Nadar, *La Nuit* est ce qui permet le mieux de comprendre les événements du premier photographique en leur dialectique porteuse de l'avenir. Qu'ont fait, disons d'abord, ces yeux qui chez Daguerre puis d'autres percevaient le hasard, le dehors, la vanité des rêves métaphysiques, la mort de Dieu, sinon comme Maupassant dans *La Nuit*, entrer, et longtemps marcher, dans la ville éteinte et déserte ? Mais comme lui encore, percevant dans ce monde figé que de l'eau coule, ces mêmes yeux tout de même restés humains se sont ouverts, chez quelques photographes de cette époque, à un niveau plus profond de réalité.

Comment le purent-ils ? Eh bien, je remarque maintenant sur la plaque photographique une autre sorte de première et bouleversante apparition que celle qui mit fin dans le récit d'Edgar Poe à l'éternel bal masqué de ce que je nomme l'image. Que voyait-on dans tant de tableaux – Titien, Hals, Rembrandt, Goya, même Van Gogh, même Giacometti – qui ont rencontré et font se tourner vers nous des visages d'hommes, de femmes ? Les yeux sont dans ces œuvres pleins de pensées, d'émotions, on y décèle des intentions, le peintre réussit même, souvent, à y rendre visibles la souffrance, la compassion, mais ce ne sont pas de vrais regards, puisqu'il y a dans les vrais, quand nous en croisons, dans notre vie, dans les rues, non pas seulement ce que nous savons y lire mais l'évidence d'un inconnu que nous ne pouvons pénétrer. Qu'est au juste cette personne, que projette-t-elle, qu'est-ce qu'en cet instant même elle commence à comprendre ? C'est en elle tout un surcroît que nous pressentons, de nos propres yeux, mais sans pouvoir tant soit peu y pénétrer, et qu'il sera impossible de recueillir dans une œuvre peinte, même un portrait, puisque les œuvres ne sont, jusqu'au tréfonds, que ce

que savent ou sentent et désirent faire leurs auteurs. Certains artistes ont compris cela, ils ont tenté de forcer la mystérieuse limite, mais en vain. Il y a chez eux l'idée du regard, au mieux, non ce regard insondablement particulier qui émane d'une personne réelle. L'image comme on l'a connue à travers les siècles est incapable de s'ouvrir au regard, cette expression de la finitude.

Mais l'image nouvelle, la photographie? Eh bien, tout au contraire, c'est ce regard réel qui est saisi, présenté, dans la moindre photo que nous prenons de quelqu'un dès que celui-ci se tourne vers nous. Non plus une imitation au terme d'une analyse incomplète, où de toute façon ferait défaut le savoir de la finitude, mais une présence réelle, et d'autant plus vive qu'est cette fois perceptible ce que la personne photographiée a d'insu de nous, voire d'impensé dans son propre rapport à soi. La photographie, qui dit le non-être par sa perception du hasard, c'est aussi, et elle est seule en cela, ce qui nous met sans médiations en présence d'autres êtres que nous, en présence de leur présence. Et le grand échange sauveur que Maupassant semble, à la fin de

La Nuit, prêt à reconnaître et au regret de ne pouvoir vivre, elle peut donc en rappeler le fait, voire le besoin, par ses moyens propres. Même, elle peut tenter de se faire ce témoignage.

Ce qui eut lieu. Que firent Nadar, Carjat sinon chercher le regard de Baudelaire, de Marceline Desbordes-Valmore, de Rimbaud ? Ils ne voulurent pas nous parler de ces poètes, plutôt désiraient-ils leur parler. Ils ne cherchèrent pas à savoir ce qu'étaient cet homme douloureux, cette femme vieillie, ce jeune garçon à l'aube orageuse de sa conscience de soi, ils constataient le fait de leur existence, ils décelaient l'appel, angoissé ou confiant encore, que l'existence ne cesse d'être. Et ils commençaient ainsi la résistance qui au cours des temps qui suivirent opposa nombre de photographes – évidemment les plus grands – aux suggestions délétères de leur pratique. Suggestions, incitations à la démission de l'esprit que voilèrent mais ne firent que rendre encore plus dangereuses l'instantané, la couleur. C'est de ce point de vue qu'il faudrait écrire l'histoire de la photographie au XXe siècle et depuis.

Je me contenterai pour finir d'évoquer un poète qui ne fit le procès de la photographie que par intuition, selon moi, des effets destructeurs de ce réalisme que ses contemporains aimaient voir en elle. Quand on a *La Nuit* à l'esprit, on ne peut que penser à Baudelaire. Lui aussi marcha dans Paris avec quelque aptitude à ne pas vouloir rencontrer les existences réelles. Quand il se prend pour l'observateur des passants qu'il aperçoit dans la foule, capable de pénétrer leurs soucis, leur drame, il ne réussit, en effet, qu'à projeter sur eux ses propres soucis et ses catégories de pensée, il substitue un schème à ce qui aurait pu être une présence plus pleine, avec alors dans la personne considérée une occasion de répondre à l'idée de l'autre, de réagir : et sans doute même est-ce cet asservissement qu'il désire, par manque du courage d'affronter ce qu'il nomme « la tyrannie de la face humaine ». En somme, il emploie son intellect à endormir son plus vrai besoin. Et il peut alors rêver d'un Paris qui l'aiderait à pallier sa crainte douloureuse de l'autre grâce à la nuit qui y est de moindre cohue, une nuit qu'il voit même, « à une heure du matin », un peu semblable à celle que Maupassant a imaginée. « Enfin ! seul ! On n'entend

plus que le roulement de quelques fiacres attardés et éreintés [...]. Enfin ! il m'est donc permis de me délasser dans un bain de ténèbres ! »

Mais est-elle aussi bénéfique qu'il veut le croire, la « douce nuit » qu'il désire ? N'est-elle pas comme telle un rêve qui expose dans son sein même à de terribles réveils ? Je suis frappé par l'analogie qui existe à plus grande profondeur entre l'écrit de Maupassant et quelques pages de Baudelaire. Dans *Rêve parisien*, ce rêve à Paris, dans Paris, ce n'est plus cette désertification, par raidissement sur soi, des façades, des rues, qui accablait dans *La Nuit* : mais la multiplication à l'infini, dans un monde de rien que métal et pierre, sans reste de soleil ou de lune, dans « un silence d'éternité », des colonnades, des nappes d'eau, des cascades, c'est encore la désagrégation des lieux de vie ordinaires, le même triomphe de l'espace sur le temps inhérent à l'existence réelle. Le mauvais rêve n'a fait qu'accroître la crainte d'avoir à vivre. Et peuvent bien se faire entendre au travers de ces « bâtiments immenses », de ces labyrinthes, les craquements d'un écroulement prochain. « Comment avertir les gens ? » se

demande Baudelaire dans cet autre récit de rêve – « Symptômes de ruine… » – qu'il projetait d'ajouter au *Spleen de Paris.* C'est lui-même, assurément, qu'il se doit d'avertir. C'est lui qui est en péril de sombrer dans le non-être du fait de sa tentation, récurrente, de donner « un double tour » à sa serrure ; de valoriser la solitude.

Reste que Baudelaire est poète ; qu'à chaque instant dans sa voix – dans les mots que porte sa voix – monte, pour le surprendre mais aussi le rendre à la vie, une pensée des soleils du soir, de « l'ardeur du charbon » dans l'âtre, de la « mère des souvenirs », une femme présente auprès de lui pour le meilleur et le pire ; et c'est cette irréductible attestation de l'Autre – la poésie, la grande, celle qui se délivre des rêves – qui va, c'est remarquable, changer son rapport à Paris et, sur un quai de la Seine encore, le reconduire de la passion pour la nuit à ce que Jaspers appelait la norme du Jour. Je ne vais pas m'arrêter encore une fois au *Cygne,* aussi peu épuisable soit ce poème, je relèverai seulement que le temps, qui s'était évaporé de la ville vide de Maupassant et n'était revenu que noir, terminal, dans

« Symptômes de ruine », a repris dans *Le Cygne* en son être social, puisqu'il y est dit que « Paris change ». Et c'est un changement qui inquiète Baudelaire, fin du « vieux Paris », chantier d'avenues sans âme, masse inerte des échafaudages, des pierres, risques de figement à nouveau, il en nourrit sa « mélancolie », mais la mélancolie consciente de soi est un moindre mal que la mort établie au cœur de la vie, et Baudelaire, qui renaît à soi, peut faire une vraie rencontre, quand Maupassant dans *La Nuit* ne pourra que rêver cette délivrance.

Je laisse là *Le Cygne* pour encore un autre poème. Dans *À une passante* Baudelaire en est encore à marcher dans Paris comme il le fit tant de fois, percevant instinctivement que cette avancée dans la ville était l'épreuve dont il lui fallait triompher. Et Paris ce jour-là aussi est en risque de n'être plus que la mise en scène du néant, puisque la rue dite au premier vers est « assourdissante » et même « hurle », un cri du bruit qui en fait le même désert que le silence de tombe de la ville nocturne de Maupassant. Mais c'est alors que Baudelaire s'élève, directement, explicitement, à l'idée de la rencontre, de l'échange, et aussi et peut-être surtout des

conditions dans lesquelles cet événement se produit. L'autre, en cette occurrence, c'est ce qui, l'instant d'avant et comme toujours, aurait pu ne paraître que voilé des a priori du moi qui rêve, substituant aux trois dimensions du vécu l'à-plat de l'image, foncièrement esthétique : et aussi bien la « passante » est-elle « agile et noble », avec une « jambe de statue ».

Mais aussi elle est « en grand deuil », il ne faut pas faire d'elle une œuvre d'art mais s'approcher de sa vie, y pressentir la souffrance, la reconnaître une finitude, et c'est à ce plan que les vraies rencontres ont lieu. Or, et c'est cette indication qui est au cœur du poème, Baudelaire rapporte que cette rencontre-ci a été un échange de regards, lequel a donc suffi pour le faire « renaître », pour rassembler en lui le réel qui n'est jamais rien d'autre et de plus que le désir d'être au monde. Un regard, un éclair. Et après l'éclair la nuit peut-être à nouveau, mais pendant la durée de l'éclair, qui n'a pas de fin, tous les fleuves et tous les ciels et tous les êtres du monde.

Un éclair le regard. La lumière dans laquelle paraît ce monde qui encore l'instant d'avant

était dans la nuit. Nadar avait bien raison de rechercher, de respecter, le regard dans celle ou celui qu'il photographiait. Ce regard débordant de son inconnu suffisait à rappeler le possible qui reste à vif dans une réalité qui semble morte. Il suffisait à préserver l'invention du photographique de ses virtualités délétères. Ce n'était plus le dehors spectral, le néant, qui entrait dans le bal masqué, c'était l'air frais du matin, quand s'éteignaient les lumières si souvent vaines des lustres.

Annexe